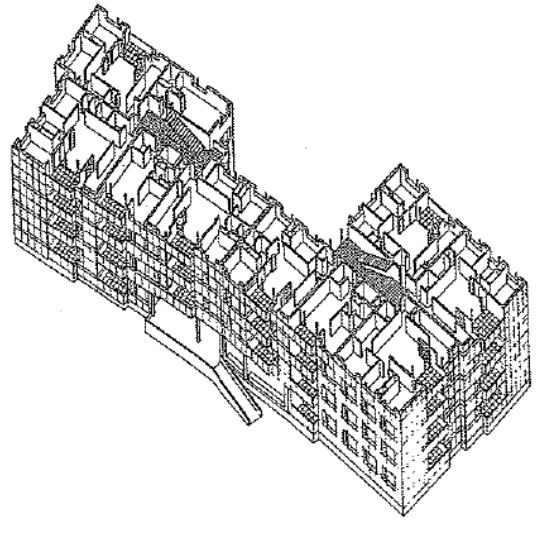
le apartó efectivamente de los funcionalistas más dogmáticos de la década de 1920, cuyas carreras ya estaban consolidadas cuando él proyectó sus primeras obras significativas. A pesar de responder inicialmente a las formas dinámicas del Constructivismo soviético, Aalto siempre centró su atención en la creación de ambientes que contribuyeran al bienestar humano. Incluso sus obras más funcionalistas, como el edificio del periódico *Turun-Sanomat* (1928), reflejan su perenne sensibilidad con respecto a la luz, que enriquece constantemente una construcción que de otro modo sería demasiado dogmática y austera.

Este enfoque, tan coherentemente orgánico, aproximaba conceptualmente a Aalto al espíritu de la Cadena de Cristal de Bruno Taut, y sobre todo al trabajo de Hans Scharoun y Hugo Häring. Así pues, se le puede considerar perteneciente a ese 'grupo' de arquitectos expresionistas del norte de Europa que estaban interesados en que los edificios fuesen vivificadores en lugar de represivos. Esto significaba que la latente tiranía de la retícula ortogonal normativa debería fracturarse e inflexionarse allí donde la idiosincrasia del emplazamiento o del programa lo demandasen. En 1960, Leonardo Benevolo resumía certeramente los logros de Aalto a partir de ese punto de partida en los siguientes términos:

En los primeros edificios modernos, la constancia del ángulo recto sirve sobre todo para generalizar el procedimiento de composición, creando a priori una relación geométrica entre todos los elementos, por la cual todos los contrastes pueden resolverse ya de forma geométrica, equilibrando las líneas, las superficies y los volúmenes. El empleo del ángulo oblicuo (como en el sanatorio de Paimio) crea un proceso opuesto de individualización o de concreción de las formas, dejando subsistir descompensaciones y tensiones que se equilibran por la consistencia física de los elementos o por el ambiente que los rodea. La arquitectura pierde rigor demostrativo, pero adquiere más calor, riqueza, cordialidad y, en definitiva, amplía su radio de acción, puesto que el proceso de individualización parte del método generalizado ya adquirido y lo presupone.

En sus mejores ejemplos, éste era un modo de construir, discreto pero sumamente receptivo, que continuaba esa tradición nórdica esencial de fundir lo vernáculo con lo clásico —lo idiosincrásico con lo normativo— desarrollada ininterrumpidamente durante cincuenta años: desde la villa Bonnier de Östberg, de 1909, hasta el auditorio Finlandia de Aalto, terminado en Helsinki unos cuatro años antes de su muerte en 1976.



193 Aalto, bloque de viviendas en el Hansaviertel, Berlín, 1955.

23. Giuseppe Terragni y la arquitectura del racionalismo italiano, 1926-1943

Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales y de las tribunas, sino de los grandes hoteles, de las estaciones ferroviarias, de las carreteras inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las avenidas rectilíneas y de las demoliciones saludables.

Antonio Sant'Elia
Messaggio *(texto para la Città Nuova, 1914)*

Nuestro pasado y nuestro presente no son incompatibles. No deseamos dejar a un lado nuestra herencia tradicional. Es la tradición la que se transforma a sí misma y asume nuevos aspectos reconocibles sólo para unos pocos.

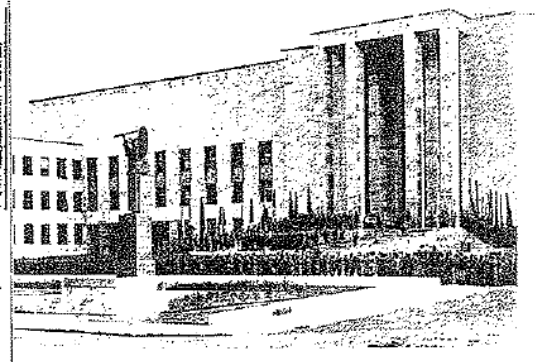
Gruppo 7
'Nota', *en* Rassegna italiana, *diciembre de 1926*

La expresión clásica y onírica que surgió en Italia tras el final de la I Guerra Mundial —primero en pintura, en el movimiento sumamente metafísico de los Valori Plastici, encabezado por Giorgio De Chirico; y luego en arquitectura, con el movimiento clásico del Novecento, iniciado por el arquitecto Giovanni Muzio— fue tanto el complejo punto de partida del desarrollo del Racionalismo italiano, como la herencia de la polémica futurista de antes de la guerra.

Los racionalistas del Gruppo 7 —que hicieron su primera declaración, tras titularse en el Politécnico de Milán, en la revista *Rassegna italiana*— eran los arquitectos Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini y Giuseppe Terragni. Todos querían lograr una síntesis nueva y más racional entre los valores nacionalistas del clasicismo italiano y la lógica estructural de la era de la máquina. En su 'Nota' de 1926, se comprometían a explorar un terreno intermedio entre el lenguaje arcano del Novecento —del que la Ca' Brutta, un edificio de viviendas construido por Muzio en Milán en 1923, era un influyente ejemplo— y el vocabulario dinámico de la forma industrial que los futuristas les habían legado. El grupo también mostraba cierta simpatía por el Deutsche Werkbund y por las obras del Constructivismo ruso. Sin embargo, pese a todo su entusiasmo por la era de la máquina, el Gruppo 7 daba más peso a la reinterpretación de la tradición que a la modernidad per se. Así, en 1926, escribían en tono crítico sobre los futuristas:

El sello de la primera vanguardia era un ímpetu artificioso y una furia vana y destructiva que mezclaba elementos buenos y malos; el sello de la juventud de hoy es un deseo de lucidez y sabiduría. [...] Esto debe quedar claro... no pretendemos romper con la tradición. [...] La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura debería ser fruto de una íntima combinación de lógica y racionalidad.

A pesar de esta declaración de fe en la tradición, las primeras obras de los racionalistas, en particular las proyectadas por Giuseppe Terragni, mostraban su preferencia por composiciones basadas en temas industriales. Los proyectos de Terragni para una central de producción de gas y para una fábrica de tubos de acero, expuestos en la III Bienal de Monza en 1927, parecen tener que ver más con la 'estética del ingeniero' que con la 'arquitectura', por usar las oposiciones de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*, un libro que ejerció una considerable influencia en los racio-



194 Piacentini y su equipo, Università di Roma, 1932. Edificio del rectorado el día de la inauguración.

nalistas tras su publicación en 1923. Una respuesta inicial e ingenua a esta influencia fue indudablemente el depósito de barcas construido por Pietro Lingeri en Como en 1926, que, con sus alusiones a la ingeniería naval, rendía un homenaje simplista a la obra de Le Corbusier.

Más sensible a la influencia de Muzio, Terragni se hizo notar en 1928 con la terminación de su edificio de viviendas Novocomum en Como. Esta composición simétrica de cinco alturas, conocida popularmente como 'el transatlántico', manifestaba esa preocupación característica de los racionalistas por los desplazamientos retóricos de las masas. Las esquinas del edificio, en lugar de estar reforzadas según el canon clásico, estaban espectacularmente cortadas de modo que dejaban a la vista unos cilindros de vidrio rematados por el peso macizo del último piso en voladizo, y atados a la composición mediante la prolongación del balcón corrido del tercer piso y la masa del segundo. Esta solución obviamente debía más al Constructivismo ruso que al Purismo, y el proyecto inicial de Gólosov para el club obrero Zúev, terminado en Moscú en 1928, era el más claro antecedente.

El movimiento racionalista italiano se constituyó brevemente en organismo oficial en el Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional (MIAR), fundado en 1930, justo un año antes de la tercera exposición del Gruppo 7, celebrada en la galería de arte Bardi en Roma. Su influencia fue efímera, pues pronto se vería socavada por las fuerzas de la cultura reaccionaria. Mientras que las anteriores manifestaciones del trabajo racionalista habían dejado indiferentes a los profesionales más conservadores, esta muestra iba acompañada de un panfleto titulado 'Petición a Mussolini para la arquitectura', escrito por el crítico de arte Pietro Maria Bardi.

Sostenía que la arquitectura racionalista era la única expresión verdadera de los principios revolucionarios fascistas. Una declaración del MIAR en esa misma época incluía una afirmación igualmente oportunista: "Nuestro movimiento no tiene otro propósito moral que el de servir a la Revolución [fascista] en los tiempos difíciles que corren. Apelamos a la buena fe de Mussolini para que nos permita conseguirlo".

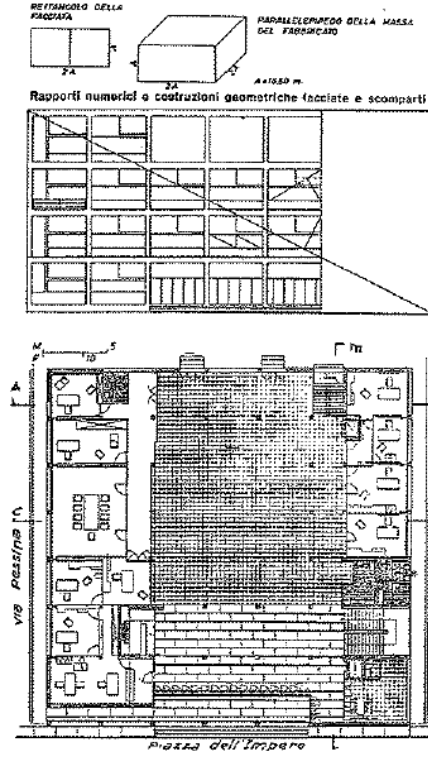
Mussolini inauguró la exposición, pero su fe no resistió mucho ante la reacción hostil de la Unión Nacional de Arquitectos, sometida a la influencia del clasicista Marcello Piacentini. Tres semanas después de inaugurarse la exposición, la Unión Nacional de Arquitectos repudió el mismo trabajo que anteriormente había patrocinado, declarando públicamente que la arquitectura racionalista era incompatible con las exigencias retóricas del fascismo. Piacentini fue el encargado de mediar entre el tradicionalismo metafísico del Novecento y el vanguardismo de los racionalistas, y de proponer un *stile littorio* sumamente ecléctico como gusto 'oficial' del partido. Formulado por primera vez en la 'torre revolucionaria', terminada en Brescia según su diseño en 1932, este estilo se consolidó finalmente en el Palacio de Justicia del propio Piacentini en Milán, de 1932.

La posición de Piacentini se vio reforzada por la fundación de la Agrupación de Arquitectos Modernos Italianos (RAMI en sus siglas italianas), un grupo fascista que evitó toda condena categórica tanto de los 'novecentistas' como de los racionalistas y que dio su apoyo a los vestigios clasicistas del *stile littorio*. Las directrices que Piacentini impuso a los nueve arquitectos que colaboraron con él en 1932 en la nueva Università di Roma establecieron, mediante la repetición de elementos simples, los rudimentos del gusto oficial fascista. Este estilo, notablemente coherente, se expresaba casi siempre en unas masas de piedra o ladrillo de cuatro alturas, rematadas por cornisas rudimentarias y articuladas únicamente mediante una modulación de huecos rectangulares. Dado que se permitía cierta irregularidad y asimetría en la implantación individual, la expresión representativa quedaba restringida principalmente a las entradas, donde —con columnatas, bajorrelieves y frisos con inscripciones— adoptaba una forma clásica. Aunque ningún miembro del Gruppo 7 trabajó en este conjunto, tres edificios del equipo de Piacentini revelaban cierta afinidad racionalista: la escuela de Matemáticas, de Gio Ponti; el edificio de Mineralogía, de Giovanni Michelucci; y sobre todo, el

instituto de Física, de Giuseppe Pagano, elegantemente revestido de ladrillo.

Antes de 1932, Pagano ya había hecho su contribución a la polémica en torno a la evolución de un estilo nacional apropiado, pues en 1930 había empezado a dirigir la revista *Casabella* en colaboración con el diseñador y crítico de arte turinés Edoardo Persico. Ambos se esforzaron, a través de sus editoriales, en persuadir a los miembros indecisos del Novecento de que abandonasen el *stile littorio* de Piacentini en favor del racionalismo de Terragni. En 1934, Persico describió así la difícil situación de los racionalistas: "Los artistas deben enfrentarse actualmente con el problema más espinoso de la vida italiana: la capacidad de creer en ideologías concretas y la voluntad de llevar hasta el fondo la lucha contra las pretensiones de una mayoría 'antimoderna'".

En 1932, Terragni creó la obra canónica del movimiento racionalista italiano: la Casa del Fascio (luego Casa del Popolo) en Como. Proyectada como un cuadrado perfecto y con una altura igual a la mitad del lado de 33 m, el medio cubo de la Casa del Fascio estableció la base de una geometría estrictamente racional. Dentro de este volumen se revelaba no sólo la lógica de su estructura adintelada, sino también el código 'racional' subyacente en el modelado de la fachada estratificada. En cada uno de los lados (excepto en el alzado sureste, que resalta la escalera principal), las ventanas y las capas externas del edificio se manipulan de tal modo que expresan la presencia del atrio interno. Los primeros estudios para el edificio revelan que, como en otras obras de Terragni (como su escuela Sant'Elia, de 1936), se proyectó originalmente en torno a un patio abierto, según el modelo del *palazzo* tradicional. En fases posteriores del diseño, este *cortile* se convirtió en una sala central de asambleas de doble altura, iluminada cenitalmente mediante una cubierta acristalada de hormigón y rodeada en los cuatro lados por galerías, oficinas y salas de reuniones. Al igual que en el pabellón de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, el rango monumental de toda la construcción lo establece la ligera elevación sobre un basamento de fábrica, descrito por Terragni como un 'plano elevado'. El propósito político original del edificio se expresa en términos casi literales mediante la serie de puertas de vidrio que separan la plaza del vestíbulo de entrada. Esas puertas —que podían abrirse simultáneamente mediante un dispositivo eléctrico— habrían unido el ágora interna del *cortile* con la plaza, haciendo posible así el flujo ininterrumpido de las grandes manifestaciones desde la calle hasta el interior (figura 24). Otras connotaciones políticas comparables son evidentes en el tratamiento de la sala principal de reuniones, con su fotomontaje en relieve de Mario Radice, y en el santuario en honor de los caídos del movimiento fascista. Hay un aspecto de esta obra —huelga decirlo— que trasciende estas consideraciones ideológicas para ocuparse de la creación de efectos espaciales metafísicos: el edificio se trata como si fuese una matriz espacial continua, sin ninguna orientación particular del tipo 'arriba o abajo', 'izquierda o derecha', etc. Así, el efecto de los reflejos del vidrio se usa en el recubrimiento del techo del vestíbulo para crear la ilusión de una construcción adintelada infinita que existiría en volúmenes que en realidad están ocupados de manera muy diferente. Al mismo tiempo, la sutil implantación del edificio en un núcleo urbano histórico, el revestimiento completo con mármol de Botticino, y el uso de pavés para señalar su espa-



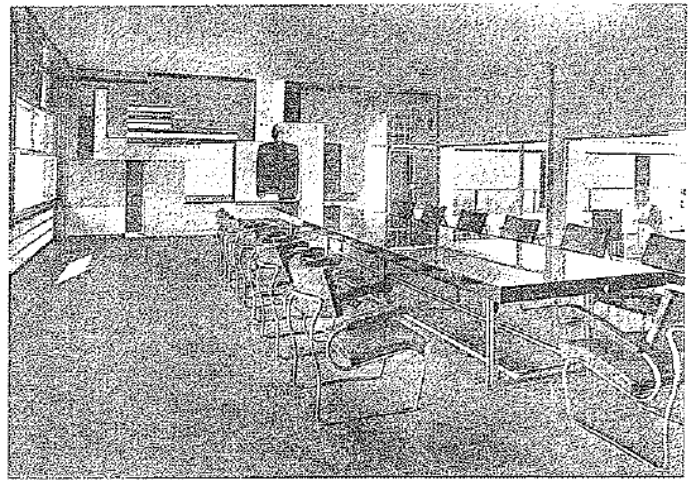
195 Terragni, Casa de Fascio, Como, 1932-1936. Sistema de proporciones de la fachada y planta baja.

cio honorífico se combinan para crear una obra que es al mismo tiempo tectónica, meticulosa y monumental.

Esta simbolización ideal del fascismo no era en absoluto la única. Hubo otros intentos de acercamiento retórico a dicho movimiento por parte de los racionalistas antes de su desilusión final a mediados de los años cuarenta. Entre ellas, hay que hacer mención del edificio para la 'Muestra del decenio de la revolución fascista', celebrada en Roma en 1932 con ocasión del décimo aniversario de la marcha sobre Roma. Esta construcción provisional, fuertemente evocadora de la obra de Leonídov y construida según los proyectos de Libera y De Renzi, contenía junto a otras piezas la sala O, conmemorativa del año 1922 y diseñada por Terragni como un dinámico relieve mural que combinaba elementos plásticos, gráficos y fotográficos de una manera que recordaba la Exposición Internacional Soviética de la Higiene, diseñada por El Lissitzky y celebrada en Dresde en 1930.

A mediados de la década de 1930, la arquitectura racionalista real era de una gran variedad: desde la obra sumamente intelectual de Terragni hasta el insulso Estilo Internacional del efímero grupo *comasco* (de Como), cuya casa para un artista fue expuesta en la V Trienal de Milán en 1933. La participación de Terragni como miembro de este equipo de proyectos de ocho personas no parece que tuviera mucho efecto en la calidad del resultado, y una pérdida de intensidad comparable puede detectarse cuando se compara la primera obra de Figini y Pollini, concretamente la casa eléctrica construida para la Trienal de Milán de 1930, con la citada casa para un artista, construida para la siguiente Trienal, la de 1933. Y en efecto, los hechos indican que por la época de la V Trienal, el Racionalismo italiano ya estaba cayendo en una posición comprometida: en una modernidad banal por un lado, o en un historicismo reaccionario por otro.

En 1934, Persico y Marcello Nizzoli diseñaron su famosa sala 'medalla de oro' para la Muestra Aeronáutica Italiana de Milán. Un elegante laberinto de celosías blancas de madera, elevadas sobre el suelo, sostenía una extensión de imágenes gráficas y fotográficas que parecían flotar en el espacio y avanzar y retroceder en la profundidad de la sala. Esta construcción suspendida estableció un criterio nuevo en el diseño de exposiciones que iba a ejercer una gran influencia hasta bastante después de la II Guerra Mundial. Por esa época, con la excepción de algunas obras maestras ocasionales como esta obra de Persico y Nizzoli, el Racionalismo italiano había comenzado su decadencia. Esto resulta evidente en la obra posterior del propio Persico, que en el plazo de dos años pasó de hacer diseños de gran vivacidad y sofisticación a caer en la monumentalidad atectónica y fría de su 'salón de honor' para la Trienal de 1936, diseñado en colaboración con Nizzoli, Palanti y Fontana. Sólo Terragni, trabajando con Pietro Lingeri y Cesare Cattaneo, fue capaz de mantener la intensidad intelectual del enfoque racionalista con su interés por la integración total de la forma conceptual, estructural y simbólica.

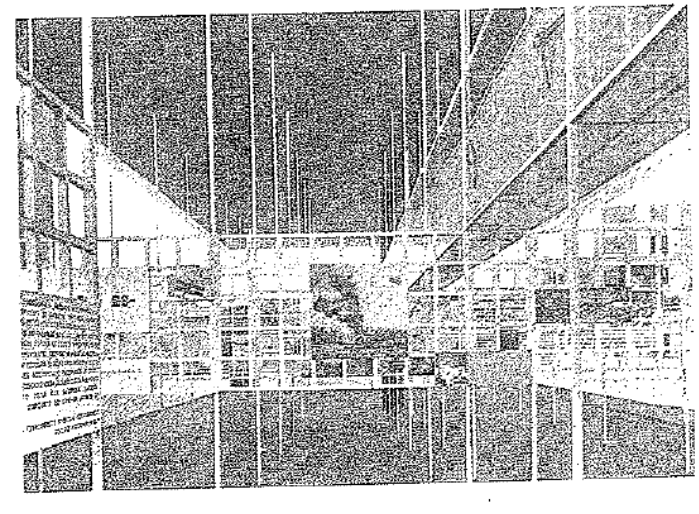


196 Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932-1936. Sala principal de reuniones. El panel situado en la pared del fondo, de Radice, incluye un retrato de Mussolini.

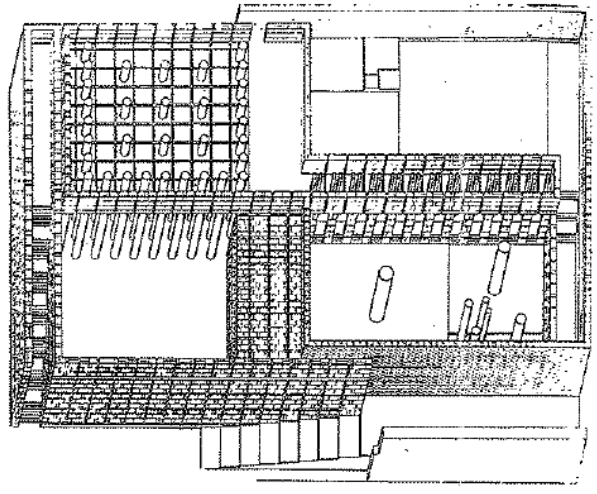
Tras la muerte prematura de Persico en 1936, se acrecentaron las dificultades políticas y culturales de los racionalistas. Pagano, siempre próximo a los círculos oficiales, se comprometió aún más al colaborar con Piacentini en el plan para la Exposición Universal Roma 42, que se iba a construir en las afueras de Roma en 1942. Al igual que las nuevas ciudades fascistas de Littoria, Sabaudia, Carbonia y Pontinia (esta última construida en la pantanosa llanura Pontina), las construcciones permanentes de la EUR 42 —museos, monumentos y palacios— fueron elegidos por Mussolini para formar el núcleo de la Tercera Roma. Ni siquiera la inteligencia de Pagano pudo impedir que este extravagante gesto ideológico degenerase en el más trivial conjunto de formas neoclásicas. Su pieza principal, el Palacio de la Civilización Italiana (de Guerrini, La Padula y Romano) no era más que la vulgarización suprema del movimiento de los Valori Plastici. Es de imaginar que sus formas vacías, cúbicas y arqueadas difícilmente podrían deleitar sensibilidad alguna, salvo la del propio De Chirico. Con el mismo espíritu que el plan de Mussolini para la 'haussmannización' del centro de Roma (una propuesta de 1931 que pretendía eliminar completamente el tejido urbano medieval que ocultaba las ruinas antiguas), el plan de Piacentini para la EUR 42 estaba atrapado, como las diversas facciones arquitectónicas, incluidos los racionalistas, entre el impulso posfuturista de crear una civilización moderna, y la necesidad de legitimar esta misma civilización apelando a las glorias del *imperium* romano. Así, el conjunto de la EUR orientó su eje principal hacia la costa tirrena e inscribió en uno de sus monumentos la siguiente profecía: "La Tercera Roma se extenderá por las otras colinas del río sagrado [Tíber] hasta las playas del mar". Con respecto a la implicación de los racionalistas en esta empresa fáustica, Leonardo Benevolo ha escrito:

El compromiso intentado por Pagano se demuestra así insostenible: siguiendo 'los vínculos ideales' con lo romano, se llega a un único resultado, el conformismo neoclásico; las diferencias de acento entre la arqueología aplicada de Brasini, la mesurada simplificación de Foschini, la elegancia sofisticada de los jóvenes romanos y los ritmos calculados de los jóvenes milaneses —que parecían tan importantes en los dibujos— desaparecen definitivamente en la ejecución. Se repite lo que ocurrió en Alemania y Rusia: es 'la internacional de los pompiers'.

El reaccionario clima arquitectónico y político imperante en Italia a mediados de la década de 1930 quedaba en parte compensado por las aspiraciones saint-simonianas de un hombre, Adriano Olivetti, que había sucedido a su padre como director de la famosa empresa de máquinas de oficina en 1932. En 1934, Adriano empezó a mostrar su interés por la contribución del diseño moderno al bienestar industrial, encargando



197 Persico y Nizzoli, sala 'medalla de oro', primera Muestra Aeronáutica Italiana, Milán, 1934.



198 Terragni, proyecto del Danteum, Roma, 1938.

sucesivamente a Figini y Pollini los proyectos de toda una serie de edificios para la firma Olivetti en Ivrea: primero un nuevo centro administrativo en 1935, y luego unas viviendas para obreros con servicios comunes entre 1939 y 1942. En 1937 extendió su patronazgo a la planificación regional, invitando a Figini y Pollini y a BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peresutti y Rogers) a preparar un plan para el valle de Aosta.

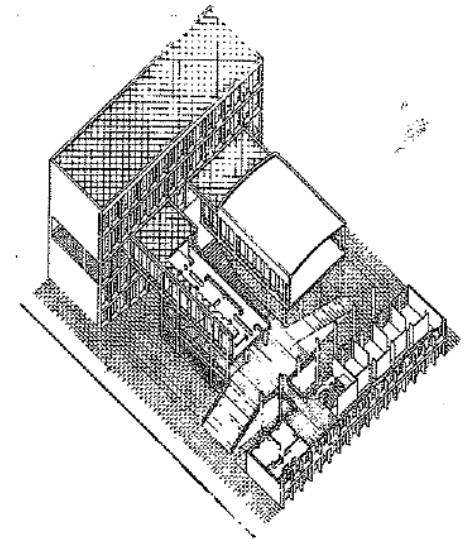
Entretanto, del estudio de Terragni siguió manando un conjunto de proyectos estrechamente relacionados, incluyendo sus propuestas de concurso para la casa Littoria en 1937 y para el Palacio de Congresos de la EUR en 1938, ambos en colaboración con Cattaneo y Lingeri. En torno a la misma fecha, Terragni produjo la obra más metafísica de toda su carrera: el Danteum, proyectado en 1938 como un adorno monumental para la vía del Imperio, trazada por Mussolini a través de la ciudad antigua. Este proyecto —que comprende bloques cada vez menos densos de espacio rectangular, colocados como un laberinto, que simbolizan las etapas del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso— era en muchos aspectos una abstracción del *parti* o esquema usado para el edificio de la EUR.

La obsesión de Terragni por la arquitectura 'transparente' —una sublimación del programa futurista de proyectar la calle en la casa— se presentó por primera vez en la Casa del Fascio. Después apareció como un impulso constante en todas sus obras de carácter público: desde el monumento a Sarfatti, construido en el Col d'Echele en 1934, hasta el proyecto final para el Palacio de Congresos de la EUR. Aparte del estado supremo de 'lucidez' alcanzado en el volumen del Paraíso del Danteum, con sus 33 columnas de vidrio y su techo acristalado, Terragni logró crear una sensación de transparencia conceptual mediante dos recursos básicos que estaban ingeniosamente fundidos en su edificio de viviendas de siete alturas conocido como la casa Rustici, en Milán, de 1936-1937. Estos recursos eran: 1, el uso de una dualidad que, siguiendo la forma de su Monumento a los Caídos (1931) de Como, comprendía generalmente dos masas rectilíneas paralelas con una hendidura de espacio entre ellas; y 2, masas o vanos rectilíneos paralelos y frontales, que retrocedían como sucesivos planos del cuadro desde un punto de vista dado, como en el caso de las balconadas y pasarelas, etc., de la casa Rustici o como los bloques de oficinas acristalados de la casa Littoria, cuyas capas espaciales retranqueadas establecían el ámbito de las dependencias auxiliares de la planta baja, los auditorios, etc.

La fórmula frontal de volúmenes paralelos alternativamente construidos y no construidos llegó a rotarse asimétricamente en la propuesta para la EUR y, en forma condensada, en el último edificio de Terragni: las viviendas Giuliani Frigerio, de cuatro alturas, terminadas en Como en 1940. Al igual que en la Casa del Fascio, la intención era, según parece, inflexionar la orientación del prisma disponiendo una fachada primaria y otra secundaria colocadas en ángulo recto. Una composición 'cubista' y rotatoria similar había aparecido ya en las primeras villas de Terragni, y el mismo 'formato' fue adoptado por Cattaneo en el edificio de viviendas que construyó en Cernobbio en 1938.

La última obra de la serie, en la que Terragni no participó, es la Unión Fascista de Trabajadores de la Industria, que se construyó en un solar contiguo a la Casa del Fascio entre 1938 y 1943 según el diseño del principal discípulo de Terragni, Cattaneo, en colaboración con Lingeri, A. Magnaghi, L. Origoni y M. Terzaghi. Esta construcción ortogonal y adintelada, organizada según una retícula palladiana ABABABABA en una dirección y en una malla modular regular pero parcialmente sincopada en la otra, es en muchos aspectos la resolución más sublime de los temas compositivos y tipológicos iniciados por los racionalistas de Como, hasta el punto de que se puede afirmar que este edificio es una de las principales inspiraciones de la llamada 'arquitectura autónoma' producida por la Tendenza italiana en la década de 1970 (compárese con el proyecto de Giorgio Grassi para una residencia de estudiantes en Chieti, de 1974, con Monestiroli, Conti y Guazzoni). Este edificio para los sindicatos consiste en dos ortoedros de cinco alturas separados por un patio en el que está suspendido un bloque auxiliar de dos alturas con un podio de entrada, una secretaría y un auditorio de 500 plazas.

La terminación de este edificio en 1943 coincidió con las muertes prematuras y aún misteriosas de Terragni y Cattaneo. Aunque este hecho puso fin al movimiento de un modo repentino, sus obras todavía son testimonios de sus esfuerzos por hacer realidad un escenario ideal para una sociedad culturalmente sin clases que al mismo tiempo estaría organizada racionalmente. El hecho de que este ideal consiguiera cumplirse en la lógica transparente de su arquitectura antes que en la sociedad en general fue mencionado por Silvia Danesi cuando escribió sobre estos dos personajes en 1977:



199 Cattaneo, Lingeri, Magnaghi, Origoni y Terzaghi, edificio de los sindicatos, Como, 1938-1943. Axonometría seccionada.

En ambos hay una completa confianza en el papel de guía de la clase burguesa, en su capacidad ordenadora, en su función administrativa, como sostén del contrato social; no advierten la crisis que está a punto de afectar a su generación y sostienen que la clase a la que también ellos pertenecen sabrá resolver bien el encargo recibido del resto del país. No advierten que la burguesía media local y empresarial va cediendo gradualmente el paso a la nueva burguesía estatal que se forma con ayuda de la crisis del año 1929 (nacionalización de la banca, nacimiento del IRI, etc.) y que aún hoy nos gobierna; una clase que se lleva bien con el gran capital y que se encuentra a sus anchas en el régimen totalitario.

24. La arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943

La carretera describe una curva y aborda imperceptiblemente una cuesta. De repente, a la derecha, un paisaje de torres y cúpulas se levanta del horizonte, bailando bajo un sol rosa y crema contra el cielo azul, fresco como una taza de leche, grandioso como Roma. A poca distancia, el primer término revela un arco blanco.

El coche deja la avenida principal y, bordeando el basamento bajo y rojo del gigantesco monumento, se detiene. El viajero exhala el aliento. Ante sus ojos, inclinándose suavemente hacia arriba, corre un sendero de gravilla de una perspectiva tan infinita que sugiere la existencia de una lente cóncava; al final de él, erguida sobre las verdes copas de los árboles, reluce la sede del gobierno, la octava Delhi: cuatro al cuadrado sobre un promontorio: cúpula, torre, cúpula, torre, cúpula, torre, rojo, rosa, crema y oro blanco, centelleando bajo el sol de la mañana.

Robert Byron
'New Delhi', en Architectural Review, *1931*

La tendencia de la arquitectura moderna a reducir todas las formas a la abstracción hizo de ella un estilo insatisfactorio para representar el poder y la ideología del estado. Esta falta de adecuación iconográfica explica en gran medida la supervivencia de un enfoque historicista de la construcción en la segunda mitad del siglo XX. Hay que atribuir al historiador Henry-Russell Hitchcock el mérito de haber sentido hace mucho tiempo la necesidad de reconocer la persistencia de los vestigios de esta tradición. Sin embargo, su expresión 'La nueva tradición', acuñada en 1929 en un esfuerzo por distinguir esa tendencia conservadora frente a las obras de los pioneros, apenas ha resistido el paso del tiempo. La cronología y los atributos que Hitchcock asignaba a esta tradición eran demasiado vagos para lograr una aceptación general. No obstante, la necesidad de afrontar los problemas planteados por la representación o su carencia ha aumentado, en lugar de disminuir, con los años, y las dificultades culturales del 'realismo social' en su más amplio sentido ya no puede excluirse de nuestro examen crítico. En términos generales, la expresión puede tomarse como una prueba del fracaso de la forma abstracta en el plano de la comunicación. En vista de ello —como escribió Hitchcock en 1958—, "el historiador *debe* intentar ofrecer alguna clase de explicación sobre cosas tales como el ayuntamiento de Estocolmo o el edificio Woolworth".

El origen de la 'nueva tradición', fuera de la línea principal del movimiento moderno, puede encontrarse en la aparición, entre 1900 y 1914, de un estilo historicista conscientemente 'modernizado'. En primer lugar, el estilo genérico de la clase dirigente —esa moda pública de finales del siglo XIX que oscilaba constantemente entre el neogótico y el neobarroco— empezó a perder definición. En Inglaterra y Alemania, concretamente, degeneró en una elaboración ecléctica que al final demostró tener poca capacidad para lograr una expresión arquitectónica convincente. Al mismo tiempo, la línea principal del clasicismo europeo, la tradición *beaux-arts*, llegó a un callejón *pompier* sin salida en la Exposición Universal de París de 1900. La retórica ampulosa y rutilante del Grand Palais, por ejemplo, estaba claramente mal dotada para representar la ideología progresista de una sociedad industrial avanzada. Después de todo, ¿qué podía ser más simbólico de la represión que ese interior de hierro y vidrio aprisionado en una intrincada escenografía de piedra? El siguiente intento de reavivar esta preferencia perenne por las formas pétreas con

motivos florales sinuosos extraídos del *art nouveau* llevó a ejemplos igualmente lúgubres de clasicismo petrificado con fuertes notas simbolistas, como en el hotel Lutetia (1911) en París, de Boileau, tan despreciado por Le Corbusier.

Por otro lado, el Free Style anglosajón, esencialmente opuesto al gusto imperante, o su aún más liberado sucesor europeo, conocido generalmente como *art nouveau*, habían degenerado por esta época en una forma de expresión cristalizada y muy rígida. Además —como había advertido Henry van de Velde en 1908—, la idea misma de la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total trajo como desafortunada consecuencia la privatización de la significación sociocultural de la obra en cuestión. Ni el prolongado mito prerrafaelita de un retorno a la economía artesanal agraria ni el exotismo cortés del *art nouveau* pudieron aprovecharse para representar ni la democracia parlamentaria ni las aspiraciones ideológicas de una sociedad liberal y progresista. Incluso Peter Behrens —que hacia 1910 cruzó el umbral de un nuevo estilo normativo, expresamente concebido para la representación del conglomerado empresarial, por no decir del estado industrial moderno (el *Machtstaat* de Max Weber)— iba a perder su nervio creativo por la época de la Exposición de Colonia de 1914, e iba a replegarse a la seguridad de la fórmula casi neoclásica de la Festhalle del Werkbund.

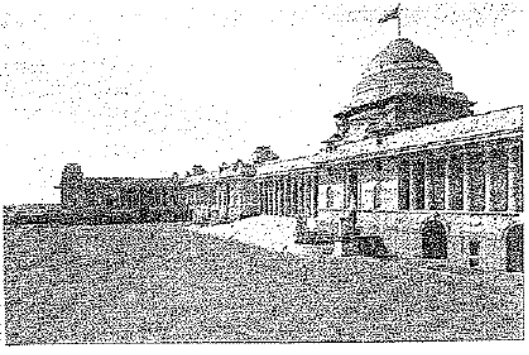
La singular adaptación por parte de Ragnar Östberg de los principios del *free style* inglés con el propósito de conferir carácter representativo a una institución pública llegó con el Ayuntamiento de Estocolmo, de 1909-1923, un triunfo iconográfico que al parecer debió su inusitado éxito al hecho de que era la representación de un puerto burgués tradicional y no de un estado industrial. En este aspecto, ya apuntaba a la política arquitectónica del Tercer Reich, que reservaba ciertos estilos para fines ideológicos concretos.

En vísperas de la I Guerra Mundial se crearon algunas obras representativas de la 'nueva tradición': edificios 'historicistas' que en absoluto estaban determinados históricamente en su concepción global. Así, los detalles góticos del edificio Woolworth (1913) en Nueva York, de Cass Gilbert, eran secundarios en comparación con el modo en que su organización inflexible y su perfil exótico iban a ser un anticipo de los rascacielos ideados en la posguerra por Frank Lloyd Wright y Raymond Hood.

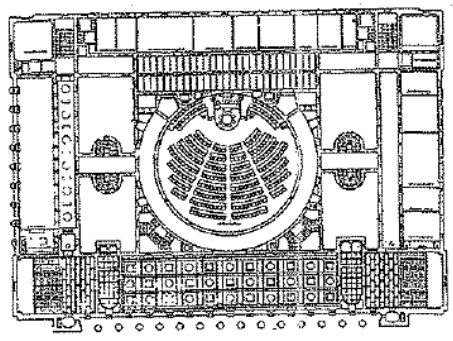
En Europa, la inauguración de la 'nueva tradición' fue más comedida y estuvo marcada por obras que rompieron independientemente con el estilo público heredado, el neobarroco, para volver, en el espíritu si no en la forma, a la gravedad y claridad de la antigua Roma: entre los ejemplos típicos se incluyen la estación ferroviaria de Stuttgart, construida entre 1913 y 1927 por Paul Bonatz, y el conjunto de Nueva Delhi, encargado a Edwin Lutyens en 1912, pero no realizado en su forma definitiva hasta 1931.

La proclamación del rey Jorge V por la que se fundaba la capital de Nueva Delhi —pronunciada en un *durbar*, una espectacular recepción celebrada allí en su honor— no fue más que un minucioso gesto ideológico diseñado para enmascarar el puro y simple oportunismo que se ocultaba tras el traslado británico de su capital india de Calcuta a Delhi en 1911. Evidentemente, los británicos esperaban que restableciendo el esplendor de la corte de los mogoles —en nombre del poder británico y en el corazón del imperio— podrían continuar con su contradictoria política de aceptar el autogobierno al tiempo que mantenían su economía colonial. No deja de ser significativo el hecho de que buena parte de la gloria imperial se perdió porque el rey entró en la ciudad a caballo en lugar de hacerlo sobre un elefante. El esfuerzo diplomático por lograr un compromiso liberal había alterado el código tradicional hasta dejarlo irreconocible, y el rey pasó las puertas de Delhi prácticamente inadvertido. Que la construcción de Nueva Delhi fue una materialización de este frágil gesto ideológico quedó patente en los prolongados esfuerzos hechos entre 1913 y 1918 para llegar a un convincente estilo angloindio que fuera satisfactorio para todos los implicados. Sobre todo hubo que convencer al propio Lutyens, que finalmente decidió que la ciudad mogola de Fatehpur Sikri presentaba la única arquitectura autóctona que podía incorporarse realmente a la tradición humanista. El humanismo —es decir, el clasicismo— había sido apresuradamente revalidado en la cultura arquitectónica inglesa a principios de siglo: primero en la arquitectura de Shaw y Lutyens, y luego, con gran sofisticación, en el ámbito teórico, en el libro de Geoffrey Scott *La arquitectura del humanismo*, publicado en 1914.

La necesidad de asimilar una cultura poderosa y exótica reafirmando al tiempo los criterios del humanismo llevó a Lutyens a un nivel de precisión y equilibrio abstractos que nunca había logrado anteriormente y que tan sólo iba a alcanzar de nuevo en los monumentos en honor de los caídos de la I Guerra Mundial: el cenotafio de Londres, dado a conocer en 1920, y el arco conmemorativo de Thiepval en honor de los muertos y desaparecidos en la batalla del Somme, de 1925 (figura 30). En la Viceroy's House, el palacio del virrey de Nueva Delhi, cuya construcción duró desde 1923 hasta 1931, Lutyens superó el historicismo, en el fondo amanerado, de sus casas de



200 Lutyens, palacio del Virrey, Nueva Delhi, 1923-1931.



201 Siren, edificio del parlamento finlandés, Helsinki, 1926-1931. Planta del piso principal.

campo para postular, como Wright, la posibilidad de una cultura de la 'frontera', un imperio artificial en el que el sol nunca se pondría. Resulta irónico que la historia permitiera tan sólo otros quince años de dominio británico, dado que Nueva Delhi era el conjunto más monumental que habían construido jamás. Sólo el palacio del virrey, pese a sus interiores casi domésticos, ocupa una superficie equivalente a la de Versalles.

Como en el caso de Versalles, el encargo de Nueva Delhi en 1912 inauguró para la construcción un período en el que la arquitectura volvería a ser explotada de nuevo en beneficio del Estado: primero, para representar a las nuevas naciones que habían surgido como democracias independientes tras el cataclismo de la I Guerra Mundial; y más tarde, para exaltar el 'milenio' revolucionario tal como se manifestó en distintas formas entre 1917 y 1933: primero en la Unión Soviética, luego en 1922 en la Italia fascista, y finalmente en el Tercer Reich. En términos generales, se apeló a la arquitectura para representar el renacer y el destino manifiesto del capital monopolista, tanto antes como después del desastre de las bolsas en 1929.

La carga ideológica puesta en la arquitectura oficial durante este período, y la formación clásica, por no decir *beaux-arts*, de la mayoría de los arquitectos implicados contribuyeron a aislar toda esta corriente de las aspiraciones progresistas del movimiento moderno, y en la mayor parte de los casos este aislamiento parecía ser un deseo consciente. El edificio del parlamento finlandés, erigido entre 1926 y 1931 por Siren en Helsinki para el estado recién independizado, estableció la norma neo-neoclásica de la 'nueva tradición'. Su brillante proyecto para la Riksolagshus derivaba directamente de la revitalización neoclásica escandinava y, como tal, estaba íntimamente relacionado con la biblioteca pública de Asplund en Estocolmo, de 1920-1928. Sin embargo, la obra de Siren parece casi teatral comparada con la de Asplund, pues su peristilo poco profundo no es más que un relieve escenográfico en un edificio organizado con rigor, cuyo volumen estrictamente estereométrico habría quedado sin inflexión alguna en caso contrario.

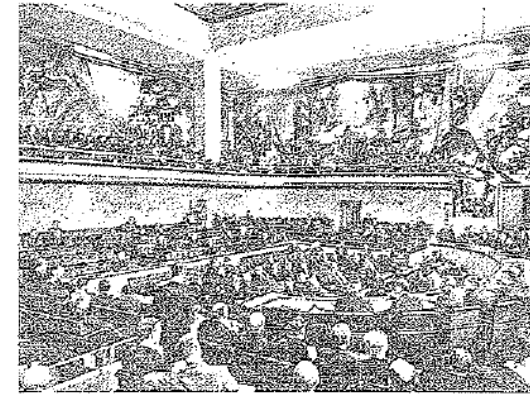
El enfrentamiento explícito entre el movimiento moderno y la 'nueva tradición' llegó en 1927 con el concurso para la Sociedad de Naciones, cuando un jurado compuesto por académicos *beaux-arts* y veteranos del *art nouveau* —como John Burnet, Charles Lemaresquier y Carlos Gato en el primer grupo, y Josef Hoffmann, Victor Horta y Hendrik P. Berlage en el segundo— eligió veintisiete proyectos que representaban los tres enfoques básicos de la época. Nueve de los premios fueron para las *beaux-arts*; el movimiento moderno fue agraciado con ocho, incluidos los famosos proyectos de Le Corbusier y Hannes Meyer (figuras 144 y 114); y la 'nueva tradición' con diez, entre las que se incluían propuestas de L.-C. Boileau, Paul Bonatz y Marcello Piacentini. Tres de los concursantes *beaux-arts* premiados y Giuseppe Vago —cuya obra representaba la 'nueva tradición'— recibieron el encargo de preparar un diseño final, que se aproximó sorprendentemente al clasicismo desnudo del realismo social ruso.

La Unión Soviética, 1931-1938

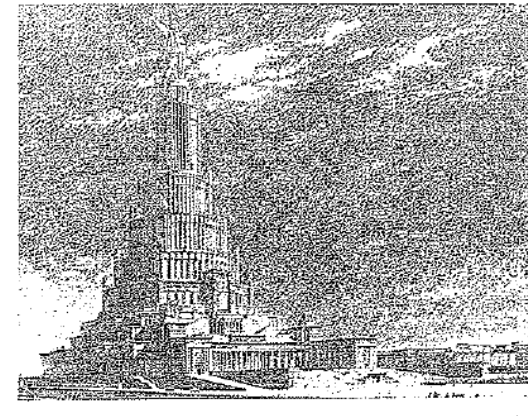
La batalla entre el movimiento moderno y la 'nueva tradición' se tuvo que librar una vez más desde el principio en el concurso para el Palacio de los Sóviets, convocado en 1931 como una respuesta deliberada por parte rusa a la construcción de la Sociedad de Naciones. El impacto de este concurso en la arquitectura soviética fue decisivo, pues no sólo atrajo propuestas de todo el mundo —incluyendo proyectos de Le Corbusier, Perret, Gropius, Poelzig y Lubetkin—, sino que también estimuló una enorme actividad dentro de la Unión Soviética, implicando en ella a numerosos arquitectos y generando propuestas de las principales facciones arquitectónicas, entre ellas Asnova, OSA y Vopra.

Que el proyecto de Le Corbusier (*véase* pág. 161) fue el más constructivista de toda su carrera resulta evidente observando la estructura vista de la cubierta de los auditorios y la trasparencia total de su piel externa. Sin embargo, pese a la naturaleza reduccionista de estos elementos, el simbolismo del proyecto quedaba bastante explícito en la tribuna de oradores situada en un extremo del bloque de la biblioteca, que dominaba el podio de la *res pública* en la parte posterior del auditorio grande. Pocas propuestas eran tan literales como ésta en lo relativo a otorgar valor simbólico a la funcionalidad de los diversos componentes, y en ella se reconoce una obra tan didáctica en su organización y su forma como el teatro de Gropius para Piscator, diseñado unos cuatro años antes. Con todo, el jurado consideró que la propuesta de Le Corbusier "se recreaba en un culto excesivo al maquinismo y al esteticismo".

Esto se podría haber dicho también de muchos de los proyectos rusos, que a menudo no eran más que minuciosos ejercicios de retórica tecnológica proyectados como metáforas del estado socialista recién industrializado. Una de las ironías de este concurso es que la corriente monumental del realismo socialista —que iba a ser adoptada oficialmente por el comité central del partido en abril de 1932— no estaba representada por la propuesta de la facción más izquierdista, el grupo Proletkuit o la Asociación de Arquitectos Proletarios de todas las Rusias. Por el contrario, el estilo del realismo socialista se presentó provisionalmente por primera vez en la propuesta ganadora de B. M. Iofán, cuyos auditorios constructivistas se mostraban como edificios terminales semicirculares que delimitaban los confines de un patio clásico rectangular. En el centro de este recinto se alzaba un pilono igualmente clásico rematado por la estatua de un trabajador. Esta figura parecía ser una referencia consciente a la estatua de la Libertad, con el brazo levantado proyectando la luz de la revuelta, si no de la propia libertad. Durante su desarrollo posterior por parte de Iofán a partir de 1933 —con la colaboración de los académicos Guélfreij y Schuko—, el proyecto se fue haciendo cada vez más retórico. Hacia 1934, los dos auditorios de la versión original habían quedado absorbidos en una 'tarta nupcial' de columnatas escalonadas y pináculos de estatuas, que culminaba en una descomunal figura de Lenin ofreciendo la mano al universo a una altura de 450 m. Tres años más tarde, aunque la forma general seguía siendo la misma, el volumen total se había reducido y las columnatas se habían reagrupado como pilastras *art déco*.



202 Nénot, Broggi, Vago y Lefebvre, Sociedad de Naciones, Ginebra. Sala del consejo, con murales de J. M. Sert.



203 Iofán, proyecto para el Palacio de los Sóviets, Moscú, 1934.

A partir de 1932, esos académicos como Schúsev (cuya estación de Kazán en Moscú, ecléctica y romántico-nacionalista, estaba en construcción en 1913), que habían iniciado su actividad antes de la Revolución y desde entonces estaban marginados, empezaron a construir monumentos seudoneoclásicos, uno tras otro. La biblioteca estatal Lenin, construida por Schuko en 1938, tipifica este estilo bastardo de volúmenes asimétricos, pilastras desnudas y episodios clásicos inconsecuentes adornados con esculturas. La aparición de la 'nueva tradición' en la Unión Soviética se debió a varios factores concurrentes. En primer lugar estaba el desafío doctrinal e irrebatible lanzado por Vopra contra los intelectuales constructivistas, dando a entender que sólo el proletariado podía crear una cultura proletaria; luego estaban los rehabilitados académicos de antes de la guerra, quienes, aunque técnicamente indispensables para el programa de edificación, iban a seguir mostrándose poco proclives al Constructivismo; y finalmente estaba el propio partido, que entendía que el pueblo era incapaz de responder a la estética abstracta de la arquitectura moderna. El oportunismo ideológico absoluto de la línea realsocialista instigada por el partido en 1932 explica los sofismas enunciados por Anatole Lunacharsky el año siguiente: esa sobrecargada apología del 'realismo social' en la que, aun reconociendo lo remoto de la cultura helénica, insistía en que "esta cuna de la civilización y el arte" podía servir todavía de modelo para la arquitectura de la Unión Soviética. El éxito de esta cultura de estado —que se ha mantenido como política sistemática durante más de cuarenta años— tal vez no haya sido nunca tan justamente valorado como lo hizo Berthold Lubetkin, que escribía en 1956:

Engalanados con baratijas, cubiertos de apostillas teatrales, y envueltos en páginas irrelevantes de un monumental catálogo del constructor, algunos de los edificios soviéticos (aunque no todos, ni mucho menos) todavía son capaces de formar —en virtud de unos trazados vigorosamente concebidos, de un uso prodigioso de los espacios abiertos y de una escala imponente— conjuntos grandiosos y ordenados cuyo impacto no olvidan fácilmente los arquitectos occidentales de la época de la fragmentación pintoresca y la 'promoción mixta'.

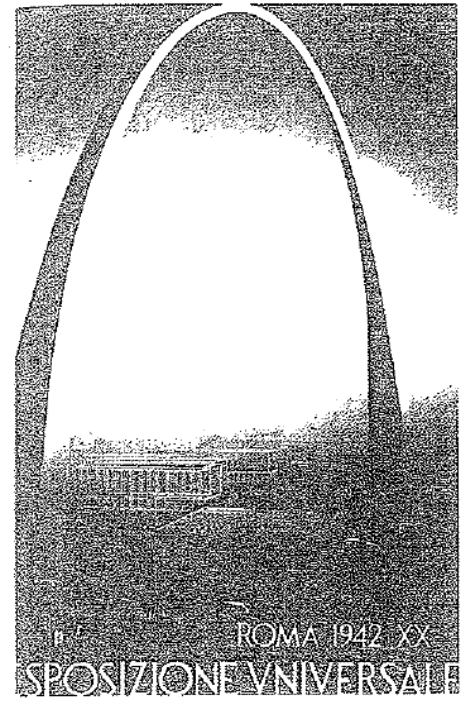
La Italia fascista, 1931-1942

Un conflicto similar entre la modernidad y la tradición empañó la ideología arquitectónica del movimiento fascista italiano entre la marcha sobre Roma de Mussolini, en octubre de 1922, y el año 1931, cuando la unión de arquitectos respaldada por el gobierno retiró su apoyo al recién fundado Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional (MIAR) y se agrupó, encabezada por Marcello Piacentini, para impulsar la causa de una reconciliación de las facciones rivales en una única formación ideológica: la Agrupación de Arquitectos Modernos Italianos (RAMI, en sus siglas originales).

El desarrollo de la ideología fascista después de la guerra había derivado de dos aspectos distintos del movimiento futurista anterior a la guerra: de su interés revolucionario por reestructurar la sociedad, y de su culto a la guerra y su adoración por la máquina. Ambos aspectos proporcionaban elementos que podían incorporarse eficazmente a la retórica fascista, pero la guerra y sus secuelas habían sido un desastre —habían destruido incluso el propio Futurismo— y la idea de una 'cultura de la máquina' se observó de repente con una buena dosis de escepticismo, y no sólo en el ámbito popular, sino también por parte de la intelectualidad.

En realidad, la reacción cultural en contra del Futurismo se había formulado ya antes de que éste apareciera completamente: primero en el libro de Benedetto Croce *Filosofía come scienza dello spirito*, de 1908-1917, que insistía en el terreno exclusivamente formal del arte; y luego en el cuadro de Giorgio de Chirico *El enigma de la hora* (1912), que mostraba un peristilo porticado bajo una luz que se extingue, una inquietante imagen metafísica que inmediatamente pareció prefigurar la forma y el talante de la 'nueva tradición' italiana.

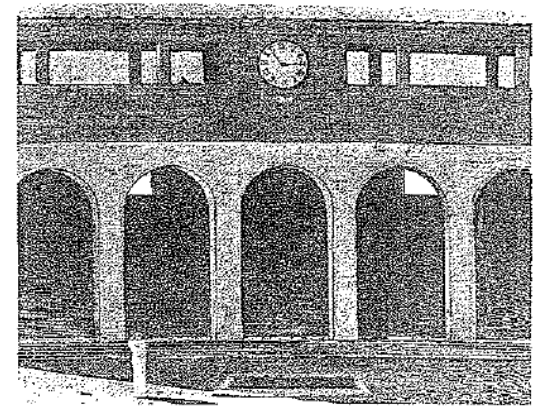
Influida por De Chirico y por los pintores metafísicos del movimiento Novecento —por personajes que estaban al corriente de la modernidad, pero que no se sentían seducidos por ella—, la vanguardia arquitectónica milanesa encabezada por Giovanni Muzio empezó a reinterpretar las formas clásicas del Mediterráneo como una antítesis consciente del culto a la máquina del Futurismo. La obra inaugural de este movimiento, el edificio de viviendas conocido como Ca' Brutta, construido en 1923 por Muzio en la vía Moscova de Milán, fue tanto un punto de partida para la obra de los racionalistas italianos como una influencia para el *stile littorio* de Piacentini, que surgió con la Università di Roma, iniciada bajo su dirección en 1932. La defensa por parte de Muzio de la tradición clásica, escrita en 1931, mostraba un conocimiento de la universalidad de la 'nueva tradición' que trascendía los caprichos de su propio estilo, inspirados en Piranesi. Escribía del Novecento como si fuese de



204 Cartel para la Exposición Universal de Roma (EUR), 1942, con el proyecto de Libera para un arco que conduce a su sede y al futuro.

convicciones antifuturistas. Afirmaba que los esquemas clásicos del pasado siempre serían aplicables, y se preguntaba: "¿Acaso no nos estamos anticipando a un movimiento cuyo inminente nacimiento se anuncia por toda Europa con síntomas vacilantes pero generalizados?"

El conflicto entre modernidad y tradición adoptó en Italia una forma particularmente sutil, puesto que los jóvenes racionalistas estaban tan comprometidos como Muzio y Piacentini en la reinterpretación de la tradición clásica. Pero el enfoque del MIAR era sumamente intelectual y sus austeras obras carecían de una iconografía que pudiera comprenderse inmediatamente. Consciente de que el Futurismo no podía representar una ideología nacionalista, el poder fascista optó en 1931 por un estilo clásico simplificado y fácilmente reproducible cuya apoteosis llegó con la malhadada EUR de 1942. Esta ansiada implantación de una nueva capital, fuera de los límites de la Ciudad Eterna, era tan utópica y reaccionaria en sus aspiraciones como Nueva Delhi. Postulaba una monumentalidad que era totalmente ajena a la realidad social, con *El enigma de la hora* de De Chirico hecho realidad casi literalmente en el Palacio de la Civilización Italiana: un prisma de seis alturas, lleno de arcos, que cerraba el eje principal del conjunto.

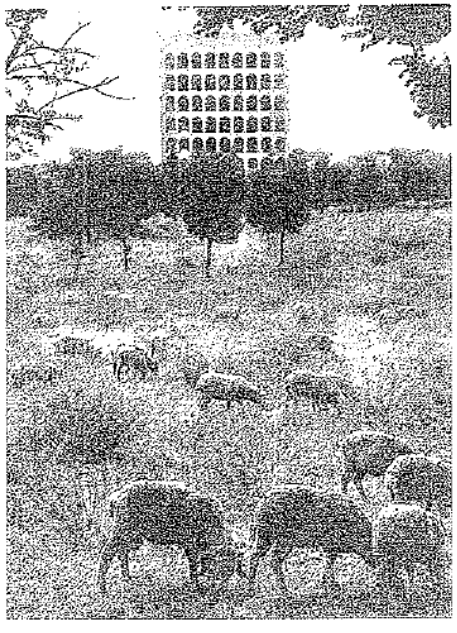


205 De Chirico, *El enigma de la hora*, 1912.

El Tercer Reich, 1929-1941

La batalla italiana entre dos interpretaciones alternativas de la tradición clásica —la racionalista frente a la historicista— estuvo ausente en Alemania, donde la corriente racional del movimiento moderno sufrió un eclipse inmediato tras la toma del poder por parte de los nacionalsocialistas en enero de 1933. La arquitectura moderna era rechazada por cosmopolita y degenerada, con la excepción de esas ocasiones en las que la producción industrial eficiente y el bienestar fabril exigían un planteamiento funcionalista; pero la cuestión de cuál era el estilo apropiado para la 'revolución social' de Hitler no podía resolverse, como en Italia o Rusia, mediante un conflicto abierto que se cerrase con la adopción de un estilo único para ser usado en casi todas las ocasiones. La sutil política ideológica del Tercer Reich era hostil a esa solución universal.

Aunque se esforzaban en la esfera pública por representar el nacionalsocialismo como la culminación del destino alemán, los nazis también querían satisfacer el deseo popular de disponer



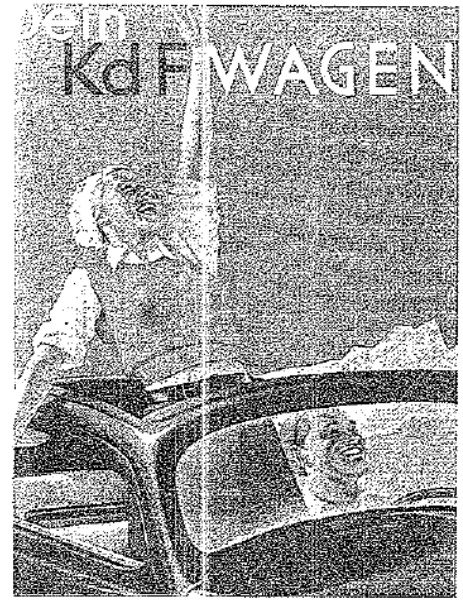
206 Guerrini, La Padula y Romano, Palacio de la Civilización Italiana, EUR, 1942.

de una arquitectura que inspirase seguridad psicológica y que compensara las inquietudes de un mundo en el que la guerra industrializada, la inflación y la agitación política ya habían socavado la sociedad tradicional. Esta dicotomía estilística inicial reflejaba de manera obstinada la división ideológica que había impregnado la historia del movimiento moderno: esa grieta identificada originalmente por Pugin en la década de 1830 como la oposición entre los criterios utilitarios y universales de la producción industrial (materializados en la forma neoclásica) y un deseo cristiano fundamental de volver a los valores *arraigados* de una economía artesanal agraria. Para lo primero, los nazis no tenían más que observar la ilustrada cultura prusiana del estado autoritario, expresada en la filosofía de Hegel y en la arquitectura de Schinkel; para lo segundo, podían remontarse al mito germánico del *Volk*, el pueblo, ese culto antioccidental presentado originalmente por el patriota prusiano F. L. Jahn en 1806.

La actualización nacionalsocialista de la filosofía de Jahn llegó con la publicación en 1929 del libro de Richard Walter Darré *Das Bauernturn als Lebensquell der nordischen Rassen*, que por primera vez propugnaba la idea de una cultura de 'sangre y tierra', abogando por una vuelta al campo. Darré —quien había comenzado su carrera como agrónomo— iba a desempeñar un papel destacado en el desarrollo de la ideología racial antiurbana del nacionalsocialismo, y aunque su visión nunca fue completamente aceptada por la élite nazi, siguió siendo el fundamento que respaldaba el *Heimatstil*, ese 'estilo patrio' o vernáculo de las viviendas construidas bajo los auspicios del partido a partir de 1933.

Dado que las ideologías en conflicto dentro del Tercer Reich no podían expresarse adecuadamente en dos estilos opuestos, hubieron de plantearse otras modalidades. Las lejanas escuelas políticas del partido, las Ordensburgen, se construían en un estilo seudomedieval almenado, y las diversas instalaciones recreativas del movimiento Kraft durch Freude (La fuerza mediante la alegría) de Robert Ley exigían su propio ambiente de evasión. Una decoración popular seudorrococó se aplicaba indiscriminadamente a los interiores de los teatros, los barcos y otras construcciones dedicadas a la diversión ligera. Esta esquizofrenia estilística llevaba con frecuencia a que diferentes partes del mismo conjunto se tratasen de manera totalmente distinta, como en la fábrica Heinkel, construida en 1936 por Herbert Rimpl en Oranienburg, que abarcaba en su expresión desde el pórtico neoclásico del edificio administrativo hasta el *Heimatstil* de las viviendas de los trabajadores, pasando por el funcionalismo de la propia factoría.

El repentino cambio de estilo en las viviendas patrocinadas por el Estado —de las formas cúbicas con cubierta plana de la República de Weimar a las de cubierta a dos aguas del Tercer Reich— fue apoyado con entusiasmo por el arquitecto Paul Schultze-Naumburg, quien, a pesar de su estilo austero, hacía ya tiempo que había reaccionado en contra de la arquitectura funcionalista. Colaborador de Heinrich Tessenow en la creación de un gusto *Heimatstil* de paredes encaladas y cubierta a dos aguas, Schultze-Naumburg intentó ya desde mediados de la década de 1920 oponerse a las tendencias internacionalistas y mecanicistas de la vida moderna. Su retórica antirracionalista procedía de un tardío interés de tipo Arts and Crafts por las formas orgánicas simples y arraigadas en la tierra, un interés compartido igualmente por Tessenow, Häring y Scharoun. Para Schultze-Naumburg, sin embargo, el tema de la forma tenía connotaciones políticas, y en su oposición a la arquitectura Neue Sachlichkeit de la República de Weimar pronto adoptó actitudes de derechas, por no decir racistas, que eran



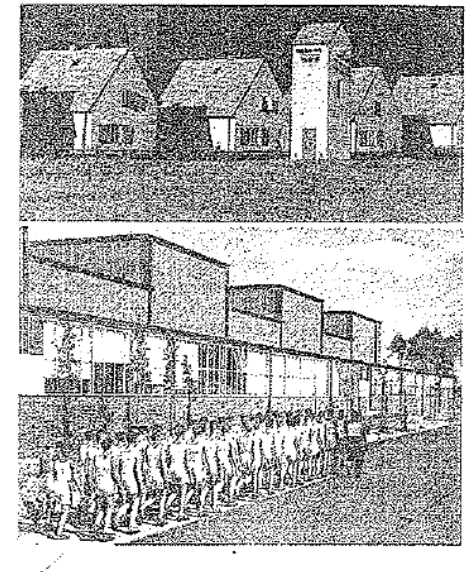
207 Cartel del movimiento Kraft durch Freude, 1936. El Volkswagen era parte integrante de esta iniciativa de Robert Ley.

fácilmente asimilables por la ideología reaccionaria del partido. Hacia 1930, cuando Schultze-Naumburg se unió finalmente al frente cultural de Alfred Rosenberg, la Kampfbund für deutsche Kultur (Liga para la defensa de la cultura alemana), Darré ya había despejado el camino para lanzar un ataque a la cultura moderna en general con su diatriba contra la urbanización industrial y la destrucción del campesinado. Para él, los asentamientos rurales no eran sólo el bastión del patriotismo, sino también el hipotético hábitat de una raza nórdica pura.

Schultze-Naumburg adoptó una postura paralela en su libro de 1932 para la Kampfbund, *Kampf um die Kunst*, donde fustigaba a esos nómadas de las metrópolis que habían perdido toda noción de la patria. En otro lugar, casi parafraseando a Darré, alababa la casa alemana de cubierta a dos aguas con sus raíces profundas en la tierra, contrastándola con la arquitectura de cubierta plana de un pueblo desarraigado. Estas visiones las había anunciado ya en 1928, cuando escribió que la cubierta plana "se reconoce inmediatamente como un niño de otros cielos y otra sangre", un comentario que al parecer inspiró el sarcástico fotomontaje de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart con aspecto de aldea árabe, con sus beduinos y sus camellos. Los prejuicios raciales de Schultze-Naumburg se hicieron explícitos en su libro *Kunst und Rasse*, de 1928, en el que intentaba demostrar que la 'decadencia' cultural de Alemania tenía un origen biológico. En su segundo libro teórico, *Gesicht des deutschen Hauses*, de 1929, escribía que la vivienda alemana:

Da la sensación de que surge de la tierra como uno más de sus productos naturales, como un árbol que hunde profundamente sus raíces en el interior del terreno y forma una unión con él. Esto es lo que aporta nuestra forma de entender el hogar [Heimat], *un vínculo con la sangre y la tierra* [Erde]; *para una clase de hombres esta es la razón de su vida y el significado de su existencia.*

Aunque apropiado para la vivienda colectiva, un *Heimatstil* de 'sangre y tierra' difícilmente podía representar el mito del Reich milenario, y para este propósito el partido aprovechó la herencia clásica de Gilly, Langhans y Schinkel. Paul Ludwig Troost y Albert Speer (los sucesivos arquitectos



208 Rimpl, viviendas de trabajadores *(arriba)* y fábrica Heinkel, Oranienburg, 1936.

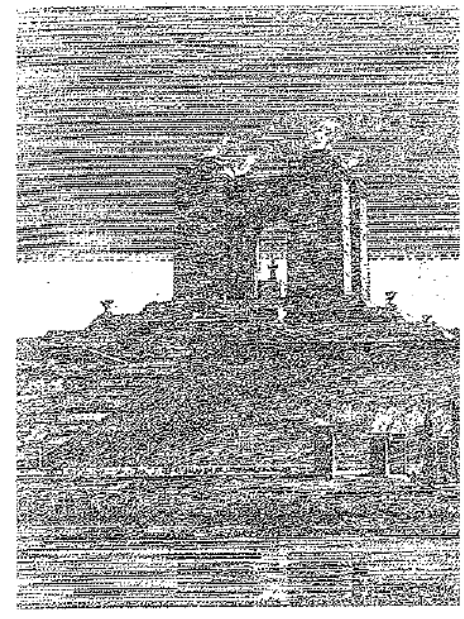
personales de Hitler desde 1933 hasta mediados de la década de 1940) establecieron en efecto una versión reducida de la tradición de los Schinkelschüler como estilo representativo del estado. Desde los ornatos de Troost en Múnich como 'capital del partido' hasta los decorados colosales de Speer para el estado nazi en su apogeo —el estadio Zeppelinfeld para la concentración de Núremberg en 1937, y la nueva Cancillería de Berlín, terminada el año siguiente—, siempre prevalecía el mismo clasicismo espartano.

La eliminación consciente de la delicadeza de proporciones de Schinkel en nombre del milenio evolucionó tan sólo ligeramente en su paso desde esa versión glacial del orden toscano aplicada por Troost, hasta la preferencia de Speer por las columnas rectangulares lisas o estriadas. Esta esterilización del clasicismo romántico —construida con una precisión fanática— sólo cobraba vida cuando estos vastos decorados se usaban para las concentraciones de masas, para un estilo de espectáculos que el propio Speer había enunciado por primera vez en la llamada 'catedral de luz', una columna virtual de estandartes y reflectores creada para la concentración de Tempelhof en Berlín, en 1935. Bajo la dirección de Goebbels, esos escenarios se convirtieron en marcos para la inculcación de la ideología nazi, no sólo en el lugar mismo de los actos, sino por todo el Reich: por primera vez, el 'estado como obra de arte' podía canalizarse a través de los medios de comunicación de masas como la radio y el cine. El documental de Leni Riefenstahl sobre la concentración de Núremberg de 1934, *El triunfo de la voluntad*, fue la primera ocasión en que la arquitectura, en la forma del decorado temporal de Speer, fue puesta al servicio de la propaganda cinematográfica. En adelante, los proyectos de Speer para otros estadios de Núremberg estuvieron determinados tanto por los ángulos de la cámara como por criterios arquitectónicos. Este aprovechamiento cinematográfico de la arquitectura estaba en total contradicción con la insistencia de Speer en el uso de muros portantes para asegurar el futuro del Zeppelinfeld como una ruina sublime. Esta idiosincrásica 'ley de las ruinas' —que prohibía el uso de armaduras metálicas— era una referencia nostálgica a la Ilustración (Speer pensaba en los grabados de Paestum dibujados por Piranesi, por ejemplo); y lo mismo ocurría con la insistencia de Wilhelm Kreis en que el Neoclasicismo expresaba el espíritu de la tierra alemana: el culto popular a la *Heimat*, la patria.

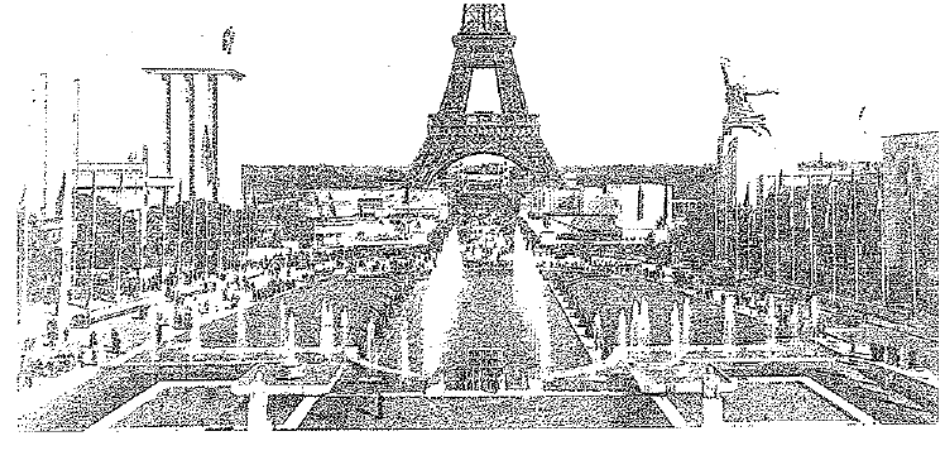
La versión nacionalsocialista de la 'nueva tradición' no pudo superar esta reducción del 'espacio de apariencia pública' a la histeria de las masas, esta subordinación de todas las relaciones reales a la ilusión del cine o de los ritos histriónicos de los *Thingplätze*, escenarios al aire libre construidos a partir de 1934 para el culto a la naturaleza y la celebración de los ritos teutónicos. El lenguaje del clasicismo romántico, despojado de las imágenes y la fe de la Ilustración, quedaba así reducido a simple escenografía. Con las notables excepciones del estadio olímpico de Berlín (1936), de Werner March, y los puentes de autopista construidos por Bonatz en la misma época, la 'nueva tradición' degeneró en una megalomanía sin sentido que acabó a partir de 1941 en los *Totenburgen* de Kreis, 'castillos para los muertos' brillantemente concebidos e inspirados en Boullée, construidos por toda Europa oriental, siempre que había tiempo, para inmortalizar los restos de los caídos.

El estilo 'modernístico' en Estados Unidos, 1923-1932

Ese aspecto de la 'nueva tradición' que adoptó la forma de un estilo clásico desornamentado surgió como gusto imperante en la década de 1930 allí donde el poder deseaba representarse bajo una luz positiva y progresista. Como observó Speer, el pabellón soviético en la Exposición Universal de París de 1937 empleaba una sintaxis seudoclásica casi idéntica a la del pabellón alemán que el propio Speer había proyectado para la ocasión. Este aprecio por la monumentalidad neoclásica no se limitaba, como bien decía Speer, a los estados totalitarios, sino que podía verse en París, donde estaba presente en obras como el Musée d'Art Moderne, de J. C. Dondel, y el Musée de Travaux Publics, de Auguste Perret, ambos terminados en 1937. También se hacía patente en Estados Unidos, donde fue surgiendo gradualmente a partir del neoclasicismo *beaux-arts*, el estilo 'oficial' del país desde la Exposición Colombina de 1893 hasta la I Guerra Mundial. A juzgar por los ornatos neoclásicos de Washington, como el monumento a Lincoln (1917) de Henry Bacon, el gobierno federal estadounidense era demasiado conservador para convertirse en mecenas de la 'nueva tradición'. Con las universidades más o menos comprometidas desde principios de siglo con el gótico de manual, los únicos mecenas capaces de patrocinar un eclecticismo más aventurado fueron, según parece, las compañías de ferrocarriles: desde el 'romanismo' ecléctico de las estaciones terminales de Nueva York construidas en la década anterior a la I Guerra Mundial —la Grand Central Station (1903-1913), de Warren y Wetmore, y la Pennsylvania Station (1906-1910), de McKim, Mead & White— hasta muestras de ese estilo llamado *moderne* en inglés, como la Union Station de Cincinnati, obra de Feilheimer & Wagner en 1929.



209 Kreis, proyecto para un monumento a los caídos, Kutno, 1942.



210 Exposición Universal, París, 1937.
La representación del Tercer Reich *(a la izquierda)*, obra de Speer, frente al pabellón de la URSS *(a la derecha)*, de Iofán.

La otra fuente de patronazgo para esta clase de expresión fue, por supuesto, la construcción de oficinas en altura, y desde la época del edificio Woolworth (1913), de Cass Gilbert, la 'nueva tradición' por lo que respecta a los rascacielos, mostró preferencia por el gótico. Esta tendencia se vio reforzada por los resultados del concurso para la sede del *Chicago Tribune* en 1922. Una vez más, parece que los proyectos premiados en un concurso internacional resultaron decisivos para la formación de un estilo dominante, y la propuesta de Eliel Saarinen, que obtuvo el segundo premio, acabó teniendo en la carrera posterior de Raymond Hood una influencia tan importante como el propio proyecto ganador de Hood & Howell. Esto puede apreciarse en la evolución del 'estilo rascacielos' de Hood: desde el edificio negro y oro de la compañía American Radiator en Nueva York, de 1924, hasta sus primeros croquis de 1930 para el Rockefeller Center, también en Nueva York. Como iba a observar Jacques Greber en 1920, un 'gótico desnudo' permitió al arquitecto superar el problema de las innumerables ventanas "por medio de unos nervios fuertemente marcados que acentuaban la verticalidad y, por tanto, la imponente apariencia de las torres".

La síntesis del *art déco* o estilo 'modernístico' en Estados Unidos tenía tantas raíces en la corriente principal del movimiento moderno como en el historicismo de finales de siglo. Sus afinidades radicaban sobre todo en el Expresio-

nismo alemán (Poelzig, Höger, etc.), como puede apreciarse por la evolución de la obra neoyorquina de McKenzie, Voorhees, Gmelin & Walker: desde su edificio inaugural, el BarclayVesey, de 1923, hasta el de la Western Union, de 1928. Sin embargo, no puede atribuirse un origen único a este estilo sumamente sintético, cuya necesidad surgió, al parecer, de un deseo espontáneo de exaltar el triunfo de la democracia y el capitalismo en el Nuevo Mundo. Desde el punto de vista estadounidense, la I Guerra Mundial había concluido de manera favorable: Estados Unidos se habían convertido en un país acreedor y la prosperidad de la década de 1920 estaba a punto de comenzar. ¿En qué estilo podía expresarse semejante entusiasmo por el 'progreso'? Por supuesto que no en los estilos historicistas de ese poder europeo en declive; pero en realidad tampoco podía adoptar la moda vanguardista de la nueva Europa. Sus fuentes —como ha observado Forrest F. Lisle con relación a la Exposición del Siglo del Progreso, celebrada en Chicago en 1933— tenían que ser más abiertas y eclécticas:

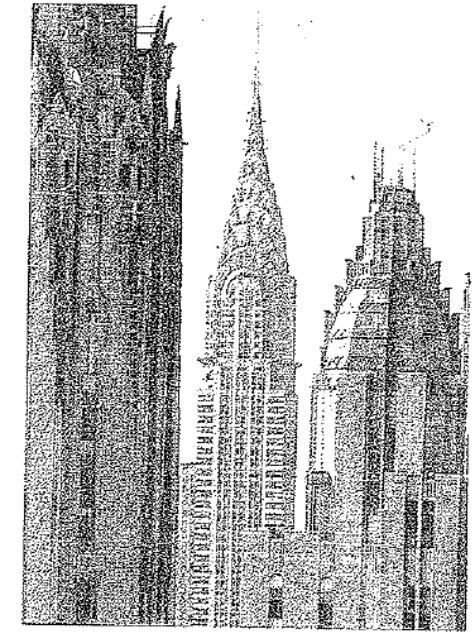
La Exposición de París de 1925, Frank Lloyd Wright, el Cubismo, la ética de la máquina, las formas mayas, los trazados de los indios 'pueblo', Dudok, la Secession vienesa, los interiores modernos, los retranqueos de las ordenanzas de zonificación. Este extenso número de fuentes vagamente relacionadas, fácilmente identificadas como subyacentes en el moderne style *de Estados Unidos, empiezan a indicar los contornos imprecisos, amplios, inclusivos, menos intensos, más bien indiscriminados y, por tanto, democráticos del movimiento moderno de aquí como algo opuesto al impulso impersonal, reduccionista, exclusivo, más idealista y más moralista de la Europa vanguardista de esa época.*

Parte de las intenciones que había detrás de este estilo 'modernístico' pueden deducirse del modo en que se empleaba. Aparte de los interiores domésticos, estaba reservado para el ámbito mundano de las oficinas, las viviendas del centro de la ciudad, los hoteles, los bancos, los grandes almacenes y los edificios dedicados a los modernos medios de comunicación: periódicos, firmas editoriales, telecomunicaciones, etc. Era un estilo exclusivamente urbano: las obras suburbanas de arquitectos como Ely-Jacques Kahn y Raymond Hood —casas particulares y clubes de campo— solían realizarse en variaciones del *free style* inglés, atemperado en ocasiones por un pórtico colonial. De hecho, existía una sensación de adecuación estilística comparable a la obtenida siguiendo la 'línea del partido' en los países totalitarios: un estilo para la oficina, otro para el retiro suburbano, y otro más para el mundo idílico de la universidad (viniendo este último, las más de las veces, de la mano medieval de Ralph Adams Cram).

Sin embargo, la manera tan precisa en que este estilo 'modernístico' se entretejió con el entramado ideológico e histórico de su época tiene tal vez su mejor ejemplo en el caso del Rockefeller Center de Nueva York, que empezó siendo una gran promoción inmobiliaria motivada por el deseo de la compañía de la Ópera Metropolitana de contar con un nuevo auditorio en una nueva sede, y terminó como una especulación precaria, en medio de la Gran Depresión, curiosamente sin la ópera, pero con la ayuda de una industria de las comunicaciones recién nacida y floreciente, siendo la Radio Corporation of America (RCA), con sus filiales NBC y RKO, su principal cliente. De este modo, en lugar de centrarse en torno a una plaza típica del movimiento *city beautiful* delante de una ópera con fachada *art déco* —como era el proyecto de 1928 de B. W. Morris—, pronto se iba a reinterpretar ideológica y arquitectónicamente como una Ciudad de la Radio, 'dentro de una ciudad'. Los gestores del Rockefeller Center eran plenamente conscientes de que la amenaza económica de una promoción tan enorme en medio de la depresión había de presentarse como una contribución inequívoca al bienestar público. Con este fin, animaron a su principal cliente para que contratase al empresario teatral Roxy (S. L. Rothafel), un personaje del vodevil y de la radio, para trabajar en colaboración con los arquitectos en la creación del Radio City Music Hall, un auditorio de 6.200 plazas para la presentación de espectáculos híbridos de vodevil y películas, y el cine de lujo de 3.500 plazas conocido como Center Theater. El sabor generalmente popular de esta Ciudad de la Radio —la ciudad de la ilusión y la distracción en medio de la crisis económica (el lema de Roxy era: "una visita a la Ciudad de la Radio es tan buena como un mes en el campo")— quedó reforzado en 1936, cuando el fracaso de las tiendas de la plaza rehundida llevó a su sustitución por una pista de patinaje al aire libre con restaurantes a su alrededor.

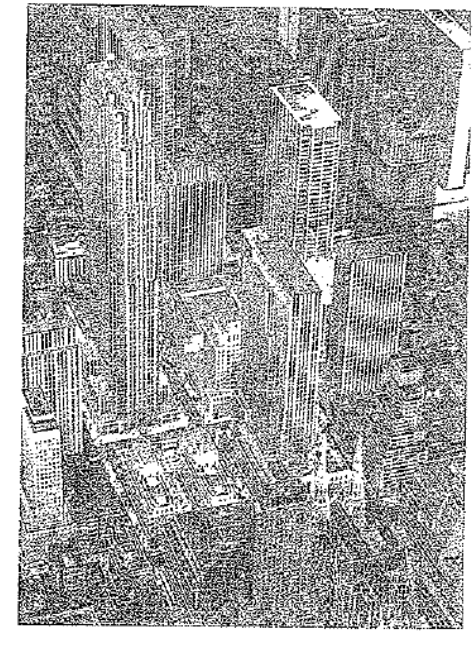
Hay que atribuir a Hood —como principal diseñador del triunvirato arquitectónico formado por Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray, y Hood & Fouilhoux— el éxito de ser capaz de controlar no sólo la composición global y el detalle, sino también buena parte del programa; fue él, por ejemplo, quien sugirió por primera vez la idea de los jardines en la cubierta. Bajo su supervisión, el centro —que finalmente llegó a tener ocho manzanas y catorce edificios— consiguió tener acabado su núcleo representativo (el bloque de setenta plantas y la plaza de la RCA, y el auditorio de la Ciudad de la Radio) en dieciocho meses, a tiempo para celebrar la gala inaugural a finales de 1932.

211 Van Alen, edificio Chrysler, Nueva York, 1928-1930, entre el edificio de la RCA Victor (ahora G. E.), de Cross & Cross, y el Waldorf Astoria, de Schultze y Weaver, ambos de 1930-1931.



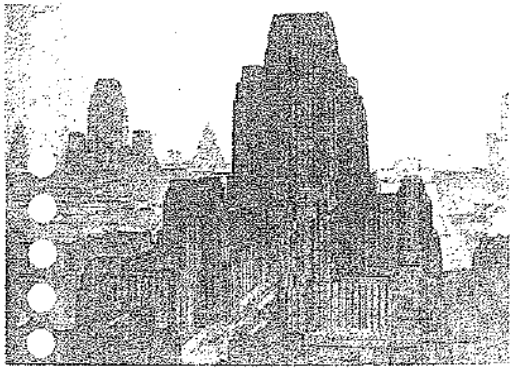
La fórmula ideada por Roxy —la actuación de las Rockettes más una película— tenía tanto de improvisación y de transición en su naturaleza cultural como el programa artístico de todo el centro, en el que una obra tras otra, ya fuera una escultura o un mural, iban tomando como argumento temas como la luz, el sonido, la radio, la televisión, la aviación y el progreso en general, y que culminó en dos grandes decorados situados en el eje central de toda la composición. Éstos eran: el *Prometeo* dorado de Paul Manship, rodeado por el Zodiaco y dominando la plaza rehundida; y el desafortunado mural de Diego Rivera en el vestíbulo de entrada del edificio de la RCA, *El hombre en la encrucijada*, que con su inequívoca iconografía revolucionaria —que incluía hasta una imagen de Lenin— dejó a sus clientes en una posición pública insostenible, en la que políticamente no tuvieron otra opción que insistir en su retirada. Este gesto contradictorio de la política del New Deal —que el capital monopolista fuera capaz de encargar deliberadamente una obra emblemática a un artista comunista— parece ahora, más de medio siglo después, tan remoto y ficticio como esa visión que imaginó Hugh Ferriss de un Manhattan transformado en una repetición infinita de rascacielos con forma de zigurat, en su libro *The metropolis of tomorrow*, de 1929. Documentando rascacielos *art déco* que por entonces se habían terminado o se estaban construyendo, y anticipando la apoteosis del Rockefeller Center, era una visión de ciencia ficción de una ciudad de torres tan escenográficas y teatrales como el propio estilo: una nueva Babilonia nacida de la euforia, del precio del suelo y de los perfiles retranqueados impuestos por las ordenanzas neoyorquinas de edificación de 1916.

212 Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray, y Hood & Fouilhoux, Rockefeller Center, Nueva York, básicamente 1932-1939. La construcción más alta, en el centro, es el edificio de la RCA. A sus pies, a la derecha, está el auditorio de la Ciudad de la Radio. Entre el edificio RCA y la Quinta Avenida *(abajo)* está el jardín rehundido con la estatua de Prometeo y dos edificios bajos con jardines en cubierta que flanquean un paseo con fuentes.



La nueva monumentalidad, 1943

Salvo en la Unión Soviética, la política del New Deal de Roosevelt y la II Guerra Mundial dieron como resultado el repentino final de la 'nueva tradición', pero no antes de que arquitectos como J. J. P. Oud se vieran afectados por su influencia (véase por ejemplo el edificio Shell, construido en La Haya en 1938). Después de la guerra, el clima ideológico general de Occidente era hostil a cualquier clase de monumentalidad. La Sociedad de Naciones estaba desacreditada, los británicos habían concedido la independencia a la India y los regímenes que habían hecho de la 'nueva tradición' un instrumento de su política nacional se consideraban anatemas. Más aún, pronto se vio que las ventajas de la manipulación de unas modalidades de representación ideológica menos permanentes pero baratas, más flexibles y más penetrantes, superaban ampliamente la efectividad de la arquitectura. Como ya anunciaron, por una parte, el uso intensivo y brillante de la radio y el cine en la propaganda del Tercer Reich, y por otra las grandes producciones populares de la RCA y Hollywood durante la depresión, los gobiernos posteriores a la II Guerra Mundial empezaron a prestar al contenido y al impacto de los medios de comunicación más atención que a las formas construidas. Y mientras que los primeros se fueron haciendo cada vez más retóricos e intensos, las segundas se fueron haciendo más y más abstractas y carentes de contenido iconográfico. La cualidad extraordinariamente abstracta de la ampliación del Rockefeller Center posterior a 1956 —al oeste de la Sexta Avenida, para las compañías Time Inc., Exxon y McGraw-Hill— atestigua ya ese proceso de reducción.



213 Ferriss, 'El centro de negocios', 1927, de *The metropolis of tomorrow*, 1929.

Las razones del eclipse de esta 'nueva tradición modernística' en 1939 no fueron, sin embargo, enteramente ideológicas; para empezar, esa artesanía de alta calidad y fácil de encontrar, necesaria para la realización de construcciones tan notables como el edificio Chrysler (1930) de Nueva York, de William van Alen, quedó en gran parte absorbida por la campaña civil de apoyo a la guerra, y se dispersó. Además, el entusiasmo con que la clase dirigente estadounidense abrazó el movimiento moderno aumentó de año en año desde que se celebró en 1932 la exposición *Modern architecture* organizada por Hitchcock y Johnson, y hacia 1945 —cuando el New Deal estaba en su apogeo—, la línea funcionalista en la arquitectura era prácticamente el estilo dominante (compárese la obra de Lescaze, Neutra, los hermanos Bowman, etc.).

Resulta irónico que la desaparición de la 'nueva tradición' y el triunfo del movimiento moderno coincidan con una reacción en favor de la monumentalidad surgida del propio movimiento. Tan sólo cinco años separan las conferencias Charles Eliot Norton, pronunciadas por Sigfried Giedion en Harvard University en el curso 1938-1939 (luego publicadas como *Espacio, tiempo y arquitectura* en 1941), de sus polémicos 'Nueve puntos sobre la monumentalidad', escritos en 1943 con la colaboración de Fernand Léger y Josep Lluís Sert. Los puntos más importantes de este documento rezan así:

1. *Los monumentos son hitos humanos que los hombres han creado como símbolos de sus ideales, de sus propósitos y de sus acciones. Están pensados para sobrevivir a la época que los originó, y constituyen la herencia de las generaciones futuras. Como tales, forman un vínculo entre el pasado y el futuro.*
2. *Los monumentos son la expresión de las necesidades culturales más elevadas del ser humano. Han de satisfacer esa eterna demanda de la gente que consiste en convertir en símbolos su fuerza colectiva. Los monumentos más vitales son los que expresan los sentimientos y los pensamientos de esta fuerza colectiva: la gente.*
4. *Los últimos cien años han sido testigos de la devaluación de la monumentalidad. Esto no significa que haya una falta de monumentos oficiales o ejemplos arquitectónicos que pretendan cumplir ese papel; pero estos monumentos —así llamados— de fecha reciente se han convertido, con escasas excepciones, en caparazones vacíos. No representan en absoluto el espíritu y el sentimiento colectivo de los tiempos modernos.*
6. *Tenemos por delante una nueva etapa. Los cambios de la posguerra en toda la estructura económica de las naciones pueden traer consigo una organización de la vida colectiva en la ciudad que hasta la fecha prácticamente se ha abandonado.*
7. *La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva proporcionen algo más que una simple satisfacción funcional.*

Esta ponencia —destinada a convertirse en el resumen del VIII CIAM, el de 1952— enunciaba un enfoque nítidamente discriminatorio del problema de la representación, que parece ser tan válido hoy en día como cuando fue redactado. En primer lugar, hay un reconocimiento del hecho de que ni la monumentalidad de la 'nueva tradición' ni el funcionalismo del movimiento moderno eran capaces de representar las aspiraciones colectivas de la gente. En segundo lugar, se hace la insinuación, nunca afirmada explícitamente, de que una auténtica colectividad sólo puede lograr una expresión adecuada de sus valores y de su continuidad histórica en el ámbito municipal o 'cantonal' y que los grandes estados centralizados o autoritarios son incapaces, por definición, de representar de manera auténtica las esperanzas y los deseos de la gente. En los años posteriores a 1943, el tema de la representación —el problema fundamental del significado en arquitectura— apareció una y otra vez, pero tan sólo se encontró con la represión y el rechazo, o bien con un repliegue escapista a la significación supuestamente espontánea y por tanto popular de la publicidad y los medios de comunicación en la economía consumista. Décadas después, la práctica de la arquitectura seguía sumida en el 'silencio' —véase el libro *Progetto e utopia* (1973), de Manfredo Tafuri— e incluso en el descrédito, sencillamente porque uno de los temas de los que debería hablar, concretamente el destino de la sociedad, se le negaba de manera constante. Lamentablemente, las instituciones políticas que podrían haber articulado de nuevo esta forma de significación eran por entonces tan frágiles como la cultura de la propia arquitectura.